

Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole

Jane M. Moss

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041314ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041314ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moss, J. M. (1997). Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole. *L'Annuaire théâtral*, (21), 62–83. <https://doi.org/10.7202/041314ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Jane Moss

Colby College

Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole¹

Au cours des dix dernières années, nombre de critiques ont commenté le fait que le théâtre québécois semble avoir relégué au second plan les préoccupations sociales et politiques des années 1970 pour se tourner vers des considérations plus universelles. Alors que le théâtre s'était révélé un terrain de prédilection pour s'interroger sur l'identité collective d'un peuple, il devient au fil des années 1980 un lieu pour explorer la vie privée et les problèmes personnels. Les dramaturges québécois entament alors un examen très approfondi de la nature et de la fonction de leur propre création artistique. On a souvent salué ces progrès comme autant de signes d'une maturité culturelle croissante du Québec, de sa condition de société postcoloniale de l'ère postmoderne (Larrue, 1992 ; McEwen, 1993 ; Lefebvre, 1994 ; Moss, 1992, 1995). D'astucieux critiques, Mariel O'Neill-Karch et Jean-Marc Larrue notamment, y auraient également décelé un signe de l'obsession narcissique de la société occidentale, le triomphe de la psychologie sur la sociologie dans une stressante époque d'angoisse existentielle, de vide spirituel et de déstabilisation de l'identité.

1. Une version anglaise de cet article a été publiée dans *The American Review of Canadian Studies*, vol. 25, n° 2-3 (1995), p. 251-267. La traduction est de Jean-Guy Laurin.

Au début des années 1980, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois sont devenus les chefs de file d'une nouvelle génération de dramaturges québécois en rupture avec les conventions réalistes, en écrivant des pièces follement imaginatives, hyperthéâtrales et confinant à la logorrhée. *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *Fêtes d'automne* (1982) de Chaurette, de même que *Panique à Longueuil...* (1980), *Adieu, docteur Münch* (1982) et *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de Dubois, sont autant d'éblouissants exemples de ce virage. Ces œuvres sont volontairement littéraires dans leur hallucinante exploration des tragiques conséquences de la créativité artistique et de la signification dans le monde moderne. En gommant la frontière qui départage réalité et fantaisie, elles abolissent toute notion d'identité stable et, en conséquence, posent d'énormes défis tant aux metteurs en scène qu'aux acteurs et aux spectateurs (Moss, 1988).

Bien que l'appréciation critique n'ait pas été immédiatement traduite en succès populaire pour Chaurette et Dubois, leur influence n'en fut pas moins énorme sur les jeunes dramaturges arrivant à leur maturité au cours des années 1980. Le théâtre québécois est devenu progressivement un théâtre de textes, un théâtre de la parole. Dialogue et action cèdent la place au monologue et au récit dans des pièces où l'usage conventionnel d'une intrigue linéaire et du suspense dramatique est également largué. Le spectateur est souvent obligé de trouver par lui-même la source du conflit dramatique, de reconstituer l'énigme à travers les fragments mis au jour par les personnages dans des monologues juxtaposés. Dans *Le syndrome de Cézanne* (1988), de Normand Canac-Marquis, *La déposition* (1988), d'Hélène Pedneault, *Si tu meurs, je te tue* (1993), de Claude Pissant, *Cendres de cailloux* (1992) et *Celle-là* (1993), de Daniel Danis, pour citer quelques exemples, la tension dramatique surgit au fil de la reconstitution d'un traumatisme ou d'un crime passé, par le biais du récit ou du monologue. À l'instar de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette et de *Being at home with Claude* (1986), de Dubois, ces pièces relèvent tout aussi bien de l'examen psychologique et métaphysique que de l'enquête policière. Cependant, le recours à la mise en récit, à l'ironie et à la distanciation permet d'éviter soigneusement de donner dans les émotions mélodramatiques souvent associées aux pièces ayant la violence ou la mort pour thème.

Alors que l'usage du jocal et du français québécois revêtait l'importance d'un énoncé politique pour les auteurs des années 1970, nombre de dramaturges des années 1980 et 1990 s'intéressent davantage à la littérarité qu'à l'oralité du discours. Paul Lefebvre fait observer que Chaurette et Dubois « imposent une

dramaturgie où la langue cesse de vouloir faire illusion de parole et se donne comme orgueilleusement artificielle » (1994 : 46). Sylvie Bérard décrit *Celle-là* de Danis comme « une dramaturgie de la parole » dans laquelle « la matérialité du verbe est palpable » (1993 : 49). Qu'il s'agisse du lyrisme expansif de Chaurette ou du discours ciselé, frugal de Danis, le langage poétique de cette nouvelle dramaturgie véhicule une charge émotive prenant sa source dans le texte où l'absence d'indications scéniques et de ponctuation et la disposition des mots sur la page mettent en évidence l'impulsion poétique sous-jacente – d'ailleurs, ces pièces sont souvent publiées aux Herbes rouges, une maison d'édition qui promeut des œuvres expérimentales.

J'aimerais examiner de plus près le cas d'un de ces « dramaturges de la parole », celui de Larry Tremblay. Né à Chicoutimi en 1954, Tremblay est un acteur, un metteur en scène et un écrivain qui a fondé le groupe d'interprétation Laboratoire gestuel (LAG) ; il enseigne aussi, à l'Université du Québec à Montréal. En 1985, il retient pour la première fois l'attention des spectateurs montréalais grâce à son interprétation en solo des quatre personnages de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Outre la présentation par le Laboratoire gestuel d'un spectacle de danse intitulé *Mille grues* (1986) et d'une fantaisie musicale sur un thème western intitulée *Josse est-il parti ?* (1989), il a écrit *Le déclic du destin* (1989), *Leçon d'anatomie* (1992) et *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995)². Il a également publié de courts ouvrages de fiction, des poèmes et plusieurs essais sur le jeu de l'acteur. Il est particulièrement reconnu pour sa compétence en ce qui concerne le style théâtral traditionnel de l'Inde, le kathakali, qu'il a intensivement étudié lors des nombreuses visites, échelonnées sur vingt ans, qu'il a effectuées dans ce pays.

Dans chacune des trois pièces de Tremblay, un personnage, seul, sur une scène passablement dépouillée, s'adresse directement à l'auditoire, racontant des expériences personnelles qui culminent en de cauchemardesques crises existentielles. Trois personnages vraisemblablement lucides élaborent des récits où perce un sentiment profond de perte, d'aliénation et d'angoisse. Qu'elles évoquent la perte de parties du corps, d'une personne aimée ou d'une langue, ces narrations débouchent toutes sur un moi morcelé, désarticulé. Les motifs du démembrement, de la dissection et de la métamorphose réapparaissent dans ces

2. Et *Le génie de la rue Drolet*, dernière en liste, qui n'a pu être retenue ici, compte tenu de sa récente création (1997).

monologues d'identités instables. Chacun des trois personnages contrôle son angoisse par l'utilisation consciente d'un langage et d'un humour teinté d'ironie. Ils ont tous recours à un langage ou à des formes spécifiques d'expression linguistique pour créer une *persona* publique, pour masquer leur douleur. Pourtant, ce faisant, ils accentuent le caractère artificiel du langage, le clivage radical entre langage et expérience. Aucune des stratégies d'ordre narratif n'arrive à étouffer complètement l'horreur, la paranoïa, la culpabilité et la peur – qu'il s'agisse du surréalisme poétique affecté du *Déclic du destin*, de la logique du discours scientifique dans *Leçon d'anatomie* ou du recours à l'anglais dans *The Dragonfly of Chicoutimi*.

Le texte s'apparente plus à de longs poèmes narratifs qu'à des scénarios de pièces, puisqu'il n'y a pas d'indications scéniques pour guider d'éventuels metteurs en scène, ni de signes de ponctuation pour aider les acteurs. Tremblay a lui-même interprété *Le déclic du destin* en se servant d'un certain nombre d'accessoires et en adoptant un mode d'interprétation physique stylisé dont un critique a prétendu qu'il allait mal avec le texte (Campeau, 1989 : 172). Hélène Loiselle, étoile en solo de *Leçon d'anatomie*, faisait remarquer, lors d'une entrevue, que la pièce « est presque un poème, en ce sens que la respiration est dans le texte » (citée dans Lévesque, 1992 : 18). Le défi pour la comédienne était d'étouffer un texte qui s'apparentait davantage à un radiothéâtre. *The Dragonfly of Chicoutimi* présentait un défi encore plus grand pour l'interprète, en l'occurrence Jean-Louis Millette, du fait qu'elle est rédigée dans l'anglais approximatif d'un francophone parlant une langue qu'il n'a jamais étudiée.

Tremblay a écrit *Le déclic du destin* alors qu'il avait tout juste dépassé la vingtaine, et l'œuvre a été lue par Millette sur les ondes de Radio Canada en 1980. Montée par L'Eskabel à l'automne de 1988, puis à la salle Fred-Barry au printemps de 1989, la pièce a été jouée en 1990 et en 1991 dans le cadre des festivals de théâtre du Brésil et de l'Argentine. L'unique personnage de la pièce est Léo, un professeur cultivé dont la vie rangée – monotone, dirait-il peut-être – prend un virage cauchemardesque lorsqu'il mord dans un éclair au chocolat et y perd une grosse dent. Devant cet incident mineur, il est pris d'une nausée sartrienne (Tremblay, 1989 : 19³) qu'il tente de surmonter par une bonne nuit de sommeil mais, au réveil, il est glacé d'horreur et paralysé par le doute. Ses pires

3. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention D- suivie du numéro de la page.

craintes se réalisent lorsqu'il découvre que toutes ses dents sont tombées (D-26). Pendant qu'il cherche à comprendre ce qui s'est passé, il craint que sa propre maison soit engagée dans un complot visant à le tuer (D-27-31). Lorsqu'il saute du lit pour voir sa bouche édentée dans le miroir, il fait une autre effrayante découverte : sa langue est aussi tombée (D-32). Pendant qu'il essaie d'échafauder une ligne de conduite et qu'il cherche le moyen d'éviter la démence, il décide qu'un brin de lecture pourrait le calmer. Mais au moment où il s'apprête à saisir un livre, il constate que son index a disparu (D-36). Pendant que son corps se livre à de frénétiques recherches, son esprit s'efforce, par le biais de la logique et de la raison, d'établir par déduction le parcours du doigt errant (D-39) et de combattre l'horreur kafkaïenne qui menace sa santé mentale. Il retourne au lit pour se calmer. Trop agité pour dormir, il ouvre les yeux pour se heurter à une dernière constatation : son corps est maintenant détaché de sa tête (D-43). Pendant qu'il réfléchit au problème de la rupture entre le corps et l'esprit, il observe son corps sans tête, assis à son bureau et commençant à écrire (D-45) le récit que nous venons d'entendre. Les derniers mots de la pièce reprennent ceux des premières répliques : « C'est en mangeant un éclair au chocolat que cette affreuse réalité prit contact avec... » (D-49). Cependant, le pronom personnel ne saurait être repris ici, puisque le Moi a cessé d'exister.

Certains critiques ont trouvé le thème passablement mince et le texte trop tributaire de l'interprétation physique de l'acteur, omettant ainsi d'apprécier à sa juste valeur l'exploration menée par Tremblay sur le rapport entre langage et existence (Campeau, 1989 ; Robert, 1990 : 471). D'autres ont plus vivement réagi à l'utilisation parodique du langage. Mettant l'accent sur l'humour d'« un discours à la fois analytique et surréalisant, poético-philosophique, mi-absurde, mi-grave », Alain Pontaut en arrive à la conclusion que

le récit tente [...] d'éclairer le quotidien par l'exploration d'un univers irréel et pourtant totalement cohérent, angoissant de réalité, axé sur la dislocation de l'homme et du monde, la conscience enfermée dans un corps étranger, seule, coupable sans savoir de quoi, en proie à un monde inachevé et à une transcendance inaccessible (1988 : 12).

La préface d'Aline Gélinas donne à entendre que la pièce représente un jeune homme aux prises avec la dichotomie corps/esprit. Elle fait remarquer que c'est le corps sans tête qui recourt à l'écriture pour se reconstruire et reconstruire son expérience : « Le corps a généré un texte de façon à permettre à l'être entier d'accéder au langage, à l'expression » (1989 : 9).

Ce qui est frappant dans le monologue de Léo, c'est qu'il narre l'expérience du démembrement au moyen d'un langage artificiel à outrance. La littérarité du texte est mise en évidence par le recours au passé simple (avec un plus-que-parfait du subjonctif à l'occasion !) et par le vocabulaire prétentieux qui crée l'impression de parodie. Il n'est que d'écouter le ton sur lequel Léo commence son histoire :

C'est en mangeant un éclair au chocolat
que cette affreuse réalité prit contact
avec moi
à l'instant même où j'engouffrais insouciant
cette merveille de pâtisserie
le DÉCLIC DU DESTIN se fit entendre
et ma vie
bascula dans le cauchemar
l'éclair au chocolat était frais
froufroulait de crème
c'était une véritable douceur
j'en avais la bouche saturée
quand je croquai du
dur
ce fut une surprise détestable
que de rencontrer dans cette mollesse
un caillot qui laissait présager
le pire
déjà
l'image de quelque chose d'insolite
oublié dans l'éclair au chocolat
amenait en moi un mouvement de nausée
cette chose qui gisait dans ma bouche
non identifiée
que pouvait-elle bien être
cette question se bouscula dans mon esprit
et me fit cracher ce monstre qui grinçait
sous mes dents
qu'aperçus-je
une DENT
mon cœur se mit à mourir (D-19-20).

La deuxième partie du texte (dépourvu de ponctuation, dont les pauses sont indiquées au moyen d'espaces et de lettres majuscules) est une évocation sensuelle de la nuit et du sommeil parodiant les accents baudelairiens. Elle débute ainsi :

La nuit qui suivit était fraîche
apportait un charme
inaccoutumé aux heures sombres de cette ville
mes draps s'étaient laissé pénétrer
par le doux parfum du vent
incitaient à l'immobilité
au paisible enlèvement du dormeur
dans le sommeil profond (D-21).

Quand le sommeil ne réussit pas à le calmer ou à stopper la perte des parties de son corps, Léo cherche à « faire taire [s]on angoisse grandissante » en se mettant à lire, mais la littérature ne peut rien contre cet inexplicable démembrement. Aussi décide-t-il d'essayer la logique. Il a beau invoquer la méthode de recherche cartésienne, le raisonnement déductif, l'hypothèse et sa vérification, le discours logique et la méthode scientifique d'investigation, rien de tout cela ne lui permet de déboucher sur une certitude (D-37-39). Aussi conclut-il :

même le rêve s'était allié à la réalité
pour m'anéantir
ils avaient fait si bien ensemble
que je ne pouvais plus me fier
ni à mon esprit
ni à ma perception (D-39).

À la différence des personnages des premières pièces de Dubois, des êtres en voie de désintégration qui tombent dans le délire verbal face à l'incompréhensible réalité (Moss, 1988 : 40), le personnage de Tremblay se cramponne obstinément à sa lucidité et fait d'énormes efforts pour s'opposer à la perte de son moi. Même au moment de reconnaître sa défaite, il conserve le style linguistique impeccable qui sert à masquer sa panique :

il fallut bien que je me rendisse à l'évidence
je n'étais plus qu'une tête mutilée
qui traînait sur un oreiller (D-43).

Lorsque le corps sans tête commence à écrire à la toute fin de la pièce, le « je » narrateur disparaît et la parole fait place à l'écriture. Malgré l'horreur de l'hallucination, on ne peut s'empêcher de rire quand Léo décrit la tête essayant de mordre le corps et le corps usant de représailles en enfonçant un mouchoir dans la bouche. À ce qu'il semble, le message de Tremblay est que l'écriture, si elle ne peut régler les problèmes existentiels, atténue quelque peu l'angoisse par son rassurant recours au langage, à la logique et à la lucidité.

Tandis que Léo peut décrire son ahurissant *mal d'être*, sans toutefois pouvoir l'expliquer, l'unique personnage de *Leçon d'anatomie* met le doigt sur la crise identitaire par le biais d'un discours objectif, scientifique. Dans ce deuxième monologue, Tremblay crée un personnage plus réaliste sur le plan psychologique, avec des antécédents, une carrière et une vie affective. Professeure d'université dans la cinquantaine, Martha est mariée à Pierre, avocat et ministre. La pièce s'ouvre sur Martha montrant du doigt un grand dessin accroché au mur et déclarant :

Cet homme est mon mari
entre nous deux il y a une histoire
mais j'ai mon histoire à moi
qui n'est pas la sienne (1992 : 13⁴).

Elle indique clairement par ces mots son désir de conserver une identité différente de celle qui l'identifie comme membre d'un couple. Elle va raconter deux histoires : comment, dès l'enfance, une fascination à l'égard des grenouilles et des modèles anatomiques réduits a débouché sur une carrière de scientifique avec spécialisation dans les rapports entre anatomie et comportement, et comment son amour passionné pour Pierre a entraîné une perte du moi, la dépression et le cancer. Son auto-analyse méthodique, encore que dépourvue de tout ordre chronologique, ressemble à une dissection, à une lucide déconstruction de sa vie et de son propre discours. Bien que cet examen sans illusion de ses faiblesses, de ses blessures d'ordre émotif et physique ressemble à une opération d'autodestruction de la part d'une femme qui ne s'aime pas beaucoup, il n'en débouche pas moins, en fin de compte, sur une catharsis qui lui permet d'envisager un avenir sans Pierre. Le texte de Tremblay prend acte du changement : la première section s'intitule « Martha + Pierre = ? », la dernière « Martha - Pierre = ? » (L-11, 89).

4. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention L- suivie du numéro de la page.

Les critiques ont applaudi la prestation de Loïselle dans le rôle de Martha lorsque *Leçon d'anatomie* fut montée en septembre 1992 au Théâtre d'Aujourd'hui, mais ils ont aussi nuancé leurs éloges, déplorant les trop nombreux rappels du discours féministe dans ce qu'ils avaient entendu (Burgoyne, 1992b : 51-53). Les problèmes de Martha – faible degré d'amour-propre, sévices maritaux, stérilité, cancer, mastectomie – étaient trop faciles à prévoir. Dans une entrevue avec Lynda Burgoyne, Tremblay fait valoir que bien que s'efforçant de créer « une parole de femme », il n'était pas influencé par les écrivaines féministes et n'avait, au moment de la rédaction, aucune intention idéologique (Burgoyne, 1992a : 8). Bombardé de questions sur son rapport au féminisme, par une Burgoyne elle-même féministe, il donne à entendre par toutes ses réponses que son intérêt principal est axé sur le langage – aussi bien celui du corps (p. 8) que les mots, les rythmes, les ruptures et la musicalité du langage du texte. Son œuvre est effectivement un *théâtre de texte* et une *dramaturgie de la parole* :

J'aime travailler le texte, les mots, le rythme, car le théâtre c'est cela aussi : une parole et une musique. Plus je travaille les mots, plus je les choisis pour leur précision et plus il me semble que mon personnage vit ; personne d'autre que Martha ne peut dire ces mots-là, finalement. Les mots me permettent d'aller sous la surface de la peau, d'approcher les muscles et d'aller jusqu'aux os ; de ressentir l'être émotivement (p. 10).

Par conséquent, la clé pour comprendre Martha réside dans les mots et le langage, créateurs d'une identité qu'elle sent en désaccord avec l'essence même de son être. Alors qu'elle se présente à l'auditoire, elle dit :

Je m'appelle Martha
je déteste ce nom
il ne me va pas
rien en moi n'est compatible
avec ce que je suis
[...]
toute ma vie j'ai refusé
de me confondre avec ce nom
de faire de mon corps
l'emblème de ce nom (L-15-16).

Les mots peuvent nommer, bien ou mal, mais ils portent toujours le poids de la matérialité. « Martha est une chose molle » (L-15), déclare-t-elle, mais

Pierre cet homme-là ce mari-là
est une pierre qui m'opprime là (L-14).

Au cœur de cette dramaturgie de la parole se dresse l'incapacité des mots à désigner les gens, les choses et les émotions qu'ils représentent. Martha ne cesse de mettre en doute l'aptitude des mots à rendre la réalité et l'expérience. Parlant de son rapport à Pierre, elle dira :

Nous avons donc
ici Pierre
et là Martha
entre les deux un verbe
aimer
Pierre aime Martha
il y a là une flèche
nous faisons un effort
renversons la vapeur
et obtenons
Martha aime Pierre
il y a encore une flèche
un courant qui se propulse
d'un nom à l'autre
qui ondule qui tangué
mais ce verbe aimer
coincé entre deux images
fonctionne-t-il de la même façon
dans les deux sens (L-16-17).

D'entrée de jeu, Martha tient à raconter son histoire en toute sincérité :

je tiens à être sincère
sinon pourquoi ouvrir la bouche (L-14).

Un peu plus loin, elle réitère son engagement : « De nouveau faisons un effort de lucidité » (L-21). Mais la lucidité est une arme à double tranchant qui l'écorche lorsqu'elle doit reconnaître que sa passion pour Pierre l'a anéantie. Alors qu'elle

commence à décrire une rude volée de coups reçus de ses mains, elle laisse tomber temporairement la « discipline cruelle » de la lucidité :

je n'ai plus la prétention
de m'occuper de la vérité (L-29).

Coupant court à l'aveu de ses insuffisances sur le plan sexuel, elle laisse échapper :

Je hais ce moment de lucidité
je n'aime pas me voir
en train de comprendre ce qui m'arrive
et je déteste m'entendre le dire (L-50).

Pour Martha, la quête de vérité est un impératif d'ordre professionnel, une noble mission dont il lui arrive souvent de parler avec une forte dose d'ironie :

Il faut aller au fond des choses
débusquer le savoir là où il se cache
[...]
Martha veut tout savoir
veut ouvrir toutes les peaux
tous les ventres tous les organes
rien ne résiste à son appétit scientifique (L-46-47).

Pendant presque tout le monologue, Martha tient le discours de l'objectivité scientifique (et recourt à la troisième personne) pour se distancier de ses propres émotions :

elle observe analyse pèse le pour et le contre
entièrement retranchée
derrière sa neutralité pseudo-scientifique (L-38).

Toutefois, elle exhibe le discours scientifique comme un masque qui crée une fausse *persona*. Alors qu'elle montre un portrait de Pierre, elle le dissèque verbalement, énumérant les parties de son corps, mesurant, pesant et comptant, en luttant constamment contre la tentation de subjectivité que représente le langage :

j'examine Pierre calmement
je vois ses rides
ses tempes qui grisonnent
je prends note du temps
de la fatigue des dépôts
pourquoi LUI
question idiote mais qui persiste
je m'accroche à ses dents encore blanches
je fixe ses lèvres en refusant plusieurs adjectifs
qui tournent autour comme des mouches
lèvres gonflées lèvres humides lèvres mordues
je ne veux voir que des lèvres
de la chair de lèvres nues
sans le mensonge de l'adjectif
je lève mon regard jusqu'à ses yeux
Pierre me vois-tu (L-22).

En dernière analyse, l'objectivité scientifique, la lucidité et le langage n'arrivent pas à épargner à Martha la souffrance émotive et psychologique. Sans doute peuvent-ils créer une rassurante apparence d'intégrité et de santé mentale, mais l'angoisse et la douleur viennent à l'occasion en écailler le vernis, et la réduire au silence (L-31, 68-70). Certains peuvent la percevoir comme étant

attentive spirituelle cultivée
classique racée bien emballée (L-25),

mais elle sait qu'elle est une femme maltraitée dont le mari ne vient pas la visiter la veille de son opération d'un cancer parce que c'est soirée d'élections (L-65). Ironiquement, elle retrouve son regard scientifique lucide dès le moment où elle reconnaît qu'elle a cessé d'aimer Pierre. Assise dans une salle de cinéma de troisième ordre, à côté d'un homme en train de se masturber en visionnant un film banal, elle constate :

après dix minutes
Martha a déjà pris son air sérieux
la scientifique qu'elle est redevenue
apprécie la clarté du propos
la simplicité de la démonstration
et l'efficacité de sa répétition

il n'y a qu'une chose à montrer
 il n'y a qu'une chose à faire
 près de moi un homme se caresse
 je sens une douleur au sein
 celui que je n'ai plus
 Pierre je ne t'aime plus (L-80).

Il se pourrait, comme le fait observer Martha, que « la lucidité ne paie pas » (L-38), mais elle l'aide à se comprendre et à se résigner au fait qu'elle est parvenue à un nouveau stade de sa vie. Même si son amour et sa souffrance existentielle défient toute logique, le langage l'aide à maîtriser sa douleur et à chercher une identité en tant que Martha sans Pierre.

Nul écrivain québécois ne peut traiter du rapport entre le langage et l'identité en écartant tout sous-entendu politique, et Tremblay a reconnu que les problèmes identitaires de ses personnages sont directement reliés à leur situation de Québécois. Parlant de *Leçon d'anatomie*, Tremblay fait observer : « En fait, comme tous les Québécois, Martha vit un problème d'identité. Même si je n'ai pas écrit une pièce politique, je pense qu'on ne peut pas écrire sans faire référence à la société dans laquelle on vit » (Burgoyne, 1992a : 9). Même si son personnage peut tourner en ridicule certains aspects de la politique contemporaine⁵, Tremblay est moins intéressé à prendre parti dans le débat qu'à nous rappeler que la situation précaire du Québec entraîne des conséquences d'ordre psychologique pour tous les francophones. Le problème du langage et de l'identité est également une question clé dans sa plus récente pièce, *The Dragonfly of Chicoutimi*. Première pièce peut-être à avoir été écrite en anglais par un Québécois francophone, elle a été jouée par Millette au Théâtre d'Aujourd'hui lors du Festival de théâtre des Amériques en mai et en juin 1995, avant d'y tenir plus longtemps l'affiche à l'automne 1995, au printemps 1996 et au printemps 1997. L'audacieuse décision de Tremblay d'écrire en anglais soulève la question de sa propre position politique, une question qu'il élude en soutenant que *The Dragonfly of Chicoutimi* traite davantage du parcours émotif d'un individu que du destin collectif d'un peuple. Mais il ne refuse pas d'admettre que la décision a des

5. Le mari de Martha est un nationaliste nouvelle vague qui fait fi de l'histoire (« il aime répéter le passé connais pas » – L-83) alors qu'il fait campagne pour un « projet de société » destiné à faire entrer le nouveau Québec de plain-pied dans le prochain siècle (L-66-67). Martha se moque de la vision de Pierre, rejette ses opinions qu'elle qualifie d'infantiles et de racistes, et confesse ne lui avoir jamais donné son vote (L-66).

connotations politiques : « Peut-on trancher au couteau la frontière entre l'émotif et le politique ? Écrire est déjà en soi un geste politique, mais au théâtre il n'y a pas lieu d'être redondant » (Anonyme, [s. d.] : 15).

Lorsque Gaston Talbot, l'unique personnage, entame son monologue, il se présente lui-même comme un homme du monde désireux d'établir un contact avec les autres, d'appartenir à la grande fraternité humaine en partageant ses vues et en racontant l'histoire de sa vie. Il décrit la façon dont il jouait avec ses amis d'enfance dans la forêt qui jouxtait sa maison à Chicoutimi, mimant des batailles imaginaires où, invariablement, les bons triomphaient des méchants. Par le biais de tous les clichés éculés, il fanfaronne :

My childhood was surely a big success
because of that small piece of forest
near my family house
the freedom I felt down there
was the real root of my strength and my perspicacity
a child came into the forest
walked under the branches of the trees
but a man came out
with in his brain a vision a clear idea of his future
of what he had to do for the sake of his destiny⁶ (1995 : 14).

Bien que son histoire débute par « Il était une fois... », il ne s'agit pas précisément d'un conte de fées. Interrompue à maintes reprises par l'expression d'opinions, et ralentie par une longue digression qui reconstitue un rêve cauchemardesque, la véritable histoire raconte comment Gaston, jeune garçon de 16 ans, fut le témoin ou la cause de la mort sanglante de Pierre Gagnon, son ami de 12 ans, lorsqu'ils jouaient dans la forêt par une chaude journée de juillet. À la suite de l'accident ou du meurtre, Gaston demeura quarante ans sans parler. Maintenant, après un rêve où il s'exprimait en anglais, il recommence à parler, mais dans une langue étrangère qu'il n'a jamais étudiée.

6. « Ma jeunesse fut à n'en pas douter une grande réussite^o à cause de ce petit bout de forêt^o près de la maison familiale^o la liberté que j'ai goûtée en ces lieux^o est vraiment à la source de ma force et de ma perspicacité^o un enfant a pénétré dans la forêt^o a marché sous les branches des arbres^o mais il en est sorti un homme^o avec en tête une vision une idée claire de son avenir^o de ce qu'il avait à faire pour accomplir son destin. » Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention Dr- suivie du numéro de la page.

À l'évidence, la forte propension à raconter prend sa source dans son désir de transformer un passé traumatisant en une histoire de triomphe sur l'adversité. L'impulsion narrative lui permet aussi de créer (ou de recréer) son moi à travers la représentation de l'histoire, et il demeure constamment conscient de se construire lui-même par le truchement du langage :

ONCE UPON A TIME
 all my life I always got the dream
 to start the story of my life
 by saying ONCE UPON A TIME
 and now I am ready fully ready to say
 without any fear
 once upon a time a boy named Gaston Talbot
 born in Chicoutimi
 in the beautiful province of Quebec
 in the great country of Canada
 had a dream and that dream came true
 does it not sound bien chic and swell
 that's common sense to answer yeah
 Let's start again⁷ (Dr-14).

La langue, l'anglais en l'occurrence, est un véhicule de falsification que Gaston manipule pour dissimuler la vérité. C'est un masque arboré pour feindre l'égalité d'humeur, le sang-froid et l'équilibre mental. Mais le masque glisse, la fausse identité se fissure en laissant voir les mensonges. Le recours à l'anglais, de la part de ce francophone, semble favoriser le mensonge, car il établit un rapport artificiel, contraint entre le langage et l'expérience. Un exemple anodin et ironique de la façon dont la traduction facilite le mensonge est celui des diverses significations attribuées par Gaston au mot amérindien Chicoutimi :

it means up to where the water is deep (Dr-13) ;
 Chicoutimi [...] means up to where the water is shallow (Dr-18) ;

7. • IL ÉTAIT UNE FOIS° toute ma vie j'ai inlassablement caressé le rêve° d'entamer l'histoire de ma vie° en disant IL ÉTAIT UNE FOIS° et maintenant je suis prêt fin prêt à dire° sans éprouver la moindre crainte° il était une fois un garçon nommé Gaston Talbot° né à Chicoutimi° dans la belle province de Québec° dans le grand pays qu'est le Canada° qui caressait un rêve et le rêve s'est réalisé° cela ne sonne-t-il pas bien chic et formidable° le bon sens commande de répondre ouais°° Re commençons. •

Chicoutimi which means up to where the ships can go (Dr-23) ;
 Chicoutimi [...] means where the city stops or starts⁸ (Dr-26).

Gaston se rend bientôt compte de ce que l'auditoire a commencé à soupçonner : il est un menteur (Dr-18). Le récit qu'il a essayé de construire, dans un effort pour créer une interprétation de lui-même, s'écarte à maintes reprises du sujet, car il n'arrive pas à exorciser ses démons. L'étrange rêve qu'il raconte nous donne une mystérieuse idée sur la source de son angoisse et sa crise d'identité. Dans son rêve, il est un enfant dans le corps d'un adulte, doté d'un visage fracturé à la manière Picasso, frappant à la porte de sa maison en quête d'une consolation maternelle :

it's me mum
 your beloved son
 I need your help
 it's time for you
 to show me your love
 I'm in trouble
 guess what happened to me
 mum mum
 open your heart
 let me get in
 give me your arms
 protect me against the evil
 look at the flesh of your own flesh⁹ (Dr-25-26).

À ce moment dramatique, Gaston marque un temps d'arrêt :

I need a break
 I failed
 It's not good
 it's not at all good

8. • il signifie jusqu'où l'eau est profonde • ; • Chicoutimi [...] signifie jusqu'où l'eau est peu profonde • ; • Chicoutimi qui signifie jusqu'où les navires peuvent aller • ; • Chicoutimi [...] signifie là où s'arrête ou commence la ville •.

9. • C'est moi m'man° ton fils bien-aimé° j'ai besoin de ton aide° c'est le temps pour toi° de me manifester ton amour° j'ai des ennuis° devine ce qui m'est arrivé° m'man m'man° ouvre ton cœur° laisse-moi entrer° tends-moi les bras° protège-moi du mal° jette un regard à la chair de ta chair. •

What a pity
 I'm not able to tell the truth
 the naked truth
 the simple and undressed truth
 mother of all possibilities¹⁰ (Dr-26).

Au bout de ses émotions, Gaston semble renoncer à l'effort de narrer une histoire édifiante. Son récit devient plus fragmentaire et hallucinatoire, ses mots plus vibrants de colère, son identité plus éclatée. Faisant le récit mimé des deux rôles dans le drame mère-fils, il présente un scénario de culpabilité, de rejet par la mère et de vengeance qui culmine lorsque tombe son masque à la manière Picasso pour laisser voir la tête d'une libellule juste avant qu'il ne dévore sa mère et ne crève le toit de la maison familiale en prenant son envol (Dr-44).

Au terme du récit de son cauchemar, Gaston sent le besoin de faire une autre pause (Dr-44) avant de revenir au « Il était une fois » de son récit interrompu. En lieu et place de l'aventure en forêt qui change un enfant en homme, l'histoire tournera cette fois-ci autour de

Gaston Talbot
 a dragonfly who ate his mother¹¹ (Dr-46)

pour ensuite survoler joyeusement sa ville natale jusqu'à ce que « a strange attraction¹² » (Dr-46) vers le bas ne le force à un atterrissage fatal sur les rochers de la Rivière-aux-Roches (Dr-47). L'accident ramène le récit de Gaston au jour fatidique de juillet, au cours duquel il a été le témoin ou la cause de la mort de Pierre Gagnon. Gaston ne lève jamais le voile sur son rôle dans cette mort, mais il nous raconte que, à la suite de l'accident, il est demeuré muet pendant de nombreuses années jusqu'au moment du rêve dans lequel il s'exprimait en anglais.

S'exprimer en anglais comporte d'énormes implications pour Gaston, ainsi qu'il nous le raconte aux dernières répliques de son monologue :

10. « J'ai besoin de souffler° j'ai échoué° Ce n'est pas bon° ce n'est pas bon du tout° Quel dommage° je suis incapable de dire la vérité° la vérité toute nue° la vérité pure et simple° mère de toutes les possibilités. »

11. « une libellule qui mangea sa mère. »

12. « une étrange attraction. »

The night I had
 that dream in English
 my mouth was a hole of shit
 I mean
 full of words like
 chocolate cake beloved son
 son of a bitch popsicle sticks
 your lips taste wild cherries
 a dragonfly fixed on a wall by a pin
 when the sunlight reached
 my dirty sheets my eyes filled with sweat
 my mouth was still spitting
 all those fucking words
 like rotten seeds
 everywhere in the room
 I was not
 as they said
 aphasic
 anymore
 I was speaking English¹³ (Dr-53).

Le critique de théâtre Robert Lévesque a fait observer que le fait de s'exprimer en anglais dénote chez Gaston un « malaise identitaire » (1995 : B-8). Sherry Simon abonderait probablement dans le même sens, elle qui a analysé l'utilisation d'un anglais fautif chez d'autres auteurs, dans son étude sur la traduction dans la littérature québécoise, intitulée *Le trafic des langues*. Pour elle, l'utilisation d'un « *aussi mauvais anglais* » s'inscrit dans « une esthétique de la faiblesse » (1994 : 112), témoignant d'« un état d'insuffisance intérieure profonde [...] hantée par la folie » (p. 113). Aux yeux de Simon, le recours à l'anglais chez un personnage francophone signifie la perte d'autonomie, de la libre expression et de la maîtrise de soi (p. 32, 118), ainsi qu'un extrême isolement (p. 113). Dans le cas de Gaston Talbot, il semble juste d'affirmer que l'aliénation mentale se

13. « La nuit où j'ai fait° ce rêve en anglais° ma bouche était un cloaque° je veux dire° pleine de mots comme° gâteau au chocolat fils bien-aimé° salaud bâtonnets de glace à l'eau° vos lèvres ont goût de merise° une libellule épinglée sur un mur° lorsque la lumière du soleil atteint de ses rayons° mes draps crasseux mes yeux ruisselants de sueur° ma bouche continuait à cracher° tous ces putains de mots° comme graines de semence pourries° partout dans la pièce° j'avais cessé d'être° comme ils disaient° aphasique° je m'exprimais en anglais. »

traduit par une aliénation linguistique et que le rejet de la langue maternelle donne à entendre que sa mère est à la source du problème.

Comme dans d'autres monologues de Tremblay, le récit d'une traumatisante expérience de perte débouche sur une crise d'identité qui s'exprime par la langue. En même temps, le personnage choisit gauchement ses mots pour créer une *persona*, problématise la langue et met en doute son aptitude à traduire fidèlement l'expérience personnelle. Toute impression de maîtrise de la langue, de lucidité et d'équilibre mental est une fausse impression, brisée par des emportements passagers qui mettent au jour l'écoeurement et l'angoisse de personnages qui se servent de la langue pour lutter contre la désintégration physique et psychologique. Tremblay a signalé que *The Dragonfly of Chicoutimi* marquerait la fin de son expérimentation du monologue de théâtre (Burgoyne, 1992a : 9). Après avoir exploré le rapport de la langue au moi, de la langue au corps, de la langue à l'expérience par le biais de pièces à un seul personnage, il est peut-être prêt à poursuivre avec des œuvres qui prennent en compte interaction et dialogue. Chose certaine, *Le déclic du destin*, *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* ont d'ores et déjà hissé Tremblay au rang d'écrivain au talent extraordinaire dont la formation aux mouvements corporels du kathakali a vivement conscientisé au rôle que joue la langue au théâtre.

Bibliographie

- ANONYME [s. d.], « Une parole qui déballe son théâtre », *Festival de théâtre des Amériques* (publicité), p. 15.
- BÉRARD, Sylvie (1993), « L'appel du corps », *Lettres québécoises*, n° 71 (automne), p. 49-50.
- BURGOYNE, Lynda (1992a), « Les mots... sous la surface de la peau. Entretien avec Larry Tremblay », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 8-12.
- BURGOYNE, Lynda (1992b), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMPEAU, Sylvain (1989), « *Le déclic du destin* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51, p. 171-172.
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAURETTE, Normand (1982), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac. (Coll. « Actes Sud – Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DAVID, Gilbert (1992a), « Portrait d'un artiste en chirurgien de l'âme », *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DAVID, Gilbert (1992b), « Une véritable leçon de théâtre », *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)

- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- GÉLINAS, Aline (1989), « Le corps du langage », dans Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac, p. 7-13. (Coll. « Théâtre ».)
- LARRUE, Jean-Marc (1992), « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », dans Gilbert DAVID et Gilles DESCHATELETS (dir.), *Veilleurs de nuit 4*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 244-258.
- LEFEBVRE, Paul (1994), « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, mai-juin, p. 46-48.
- LÉVESQUE, Robert (1995), « Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux : l'acteur, l'actrice en scène », *Le Devoir*, 29 mai, p. B-8.
- LÉVESQUE, Solange (1992), « L'ironie comme leçon. Entretien avec Hélène Loisel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 13-22.
- MC EWEN, Barbara (1990), « Letters in Canada 1989. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LX, n° 1, p. 79-90.
- MC EWEN, Barbara (1993), « Letters in Canada 1992. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, n° 1, p. 118-135.
- MOSS, Jane (1988), « "Still crazy after all these years". The uses of madness in recent Quebec theatre », *Canadian Literature*, n° 118, p. 35-46.
- MOSS, Jane (1992), « "All in the family" : Québec family drama in the 1980s », *Journal of Canadian Studies*, vol. XXVII, n° 2 p. 97-106.
- MOSS, Jane (1995), « Hysterical pregnancies and postpartum blues : staging the maternal body in recent Quebec theatre », dans Joseph I. DONOHUE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Québec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 47-59.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1994), « Letters in Canada 1993. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIV, n° 1, p. 106-119.
- PAVLOVIC, Diane (1987), « Les mille grues. Comme un cristal vivant », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, p. 65-66.
- PEDNEAULT, Hélène (1988), *La déposition*, Montréal, VLB éditeur.
- POISSANT, Claude (1993), *Si tu meurs, je te tue*, Montréal, Les Herbes rouges.
- PONTAUT, Alain (1988), « Réflexions d'un humoriste virtuose », *Le Devoir*, 15 novembre, p. 11-12.

- ROBERT, Lucie (1990), « Dramaturgies. Le spectacle théâtral », *Voix et images*, n° 45, p. 468-472.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- THISDALE, Martin (1990), « Paradoxes », *Lettres québécoises*, n° 57 (printemps), p. 38.
- TREMBLAY, Larry (1988), « À propos de la formation de l'acteur : approche analytique de l'Orient, approche sythérique de l'Occident », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 49, p. 127-136.
- TREMBLAY, Larry (1989), *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.
- TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges.
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, p. 7-16.